

Revista Internacional

Nº 12 Año 2015

ESPAÑOLES, INDIOS, AFRICANOS Y GITANOS. EL ALCANCE GLOBAL DEL FANDANGO EN MÚSICA, CANTO Y DANZA

SPANIARDS, INDIANS, AFRICANS AND GYPSIES: THE GLOBAL REACH OF THE FANDANGO IN MUSIC, SONG, AND DANCE

CONSEJERÍA DE CULTURA

Centro de Documentación Musical de Andalucía

Actas del congreso internacional organizado por The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York el 17 y 18 de abril del 2015

Proceedings from the international conference organized and held at The Foundation for Iberian Music, The Graduate Center, The City University of New York, on April 17 and 18, 2015

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia
Twitter: http://twitter.com/CDMAndalucia

Música Oral del Sur es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural aplicada a la música y tendiendo puentes desde la música de tradición oral a otras manifestaciones artísticas y contemporáneas. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía
http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas
Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía
http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo

ASPECTOS MUSICALES DEL JOROPO DE VENEZUELA Y COLOMBIA

Claudia Calderón Sáenz
Fundación Editorial Arpamérica

Resumen
El Joropo es una expresión de arte popular en permanente evolución, originalmente una fiesta campesina o pueblerina que integra poesía, canto, música y danza en un sistema de creatividad improvisatoria sobre estructuras establecidas y parámetros definidos de estilo. El Joropo se caracteriza por un sistema de estructuras cristalizadas a lo largo de la historia a partir de canciones y danzas tradicionales que se erigieron en formas musicales, sirviendo como base para a variantes en la letra, o convirtiéndose en formas puramente instrumentales. El Joropo es una tradición que abarca casi la totalidad del territorio venezolano y al menos la cuarta parte del territorio colombiano. En Venezuela el Joropo es considerado el baile nacional por excelencia y existen tres tipos de Joropo clasificados por regiones con importantes variantes de instrumentación y estilo: el Joropo Oriental, el Joropo Central y el Joropo Llanero. Solamente el Joropo Llanero, extendido alrededor de la cuenca central del Orinoco, es común a Colombia y Venezuela, siendo el más difundido de todos, tanto por la amplia discografía y radiodifusión como por la abundancia de festivales, concursos y torneos que involucran a ambos países. Además es notable el auge y desarrollo urbano que ha tenido esta música en los últimos años en las respectivas capitales. Sus orígenes se remontan a las músicas ibéricas del Siglo XVII y XVIII, tales como el múltiple Fandango, las Folías, Peteneras, Jotas y Malagueñas andaluzas, sazonadas con la influencia de ocho siglos de dominación árabe y posteriormente transformadas en América con el mestizaje de elementos africanos e indígenas, bajo el sol abrasador de la
Cuenca del Orinoco y la vastedad infinita de sus horizontes y llanuras. Los antecesores del Joropo incluyen la música de marineros y trovadores que llega en los galeones provenientes de España, transformándose en música arraigada en el suelo americano y dando lugar a una tradición vital y poderosa que se expresa en un alto desarrollo musical y poético convirtiéndose en emblema de la identidad nacional.

Palabras Clave:
Joropo, contrapunteo, copleros, parrando, Entreverao, relancino, Guafa, leco, capachos, Orinoquia, Pajarillo, Seis por Derecho, Quirpa, Zumba que Zumba, Periquera, Gaván, Gavilán, Guacharaca, Carnaval, San Rafael, Merecures, Chipola, Perro de Agua, Catira, Paloma, Seis Numerao, Quitapesares

Musical aspects of Joropo of Venezuela and Colombia

Abstract
The word "*Joropo*" encompasses a Colombian and Venezuelan tradition that includes village fiestas, poetry, singing, music, and dance in a form of popular expression that is constantly evolving. Improvised creativity flourishes within existing structures and defined patterns of style. Joropo's origins can be traced to the Iberian music of the 17th and 18th centuries, such as the many fandangos, folías, peteneras, jotas and Andalusian malagueñas. These roots were flavored with the influence of eight centuries of Arabic occupation, and then transformed in America by the mixing of African and indigenous elements under the burning sun of the Orinoco Basin, against a backdrop of the infinite largeness of its horizons and savannas. Joropo's roots include the music of sailors and troubadours who arrived in Spanish galleons, taking root in Caribbean and South American soil and developing into a powerful and vigorous tradition. Over time, joropo even became a symbol of national identity in Venezuela, and in eastern Colombia. There are three regional styles of joropo defined by instrumental and stylistic differences: eastern joropo and central joropo from Venezuela and *llanero joropo*, from the plains along the Orinoco River, which is found in both Venezuela and Colombia and is very popular, due to its many recordings, extensive radio airplay, and an abundance of festivals and competitions.

Keywords:
Joropo, contrapunteo, copleros, parrando, Entreverao, relancino, Guafa, leco, capachos, Orinoquia, Pajarillo, Seis por Derecho, Quirpa, Zumba que Zumba, Periquera, Gaván, Gavilán, Guacharaca, Carnaval, San Rafael, Merecures, Chipola, Perro de Agua, Catira, Paloma, Seis Numerao, Quitapesares

Resumen Curricular
Pianista y compositora egresada de la MusikHochschule de Hannover, Alemania, en 1987. Cursos en Italia con György Sandor, discípulo de Béla Bártok. Concertista y docente en Venezuela, Conservatorio de Música Simón Bolívar, Instituto Superior de Estudios Musicales. Composiciones para piano solo, obras de cámara, repertorio sinfónico. Cuatro CD's grabados como pianista y creadora de grupos. Conciertos en Europa, EEUU, México, Suramérica, Suráfrica y China. Gestora y Fundadora de proyectos de orden sinfónico en Colombia.

Calderón Sáenz, Claudia. "Aspectos Musicales del Joropo de Venezuela y Colombia". Música Oral del Sur, n. 12, pp. 419-444, 2015, ISSN 1138-8579

1. Definición. Ubicación étnica y geográfica. Regiones

Uno de los hijos más ilustres del Fandango en América es sin lugar a dudas el Joropo de Venezuela y Colombia, expresión intensa de arte popular en permanente evolución, originalmente una fiesta campesina integrando poesía, canto, música y danza en un sistema de creatividad improvisatoria sobre estructuras establecidas y parámetros definidos de estilo.

El Joropo está circunscrito en sus orígenes básicamente a la región comprendida entre el piedemonte andino de Colombia, desde Villavicencio y las llanuras de San Martín hasta los confines orientales de Venezuela, es decir, toda la cuenca central del Orinoco. En Venezuela el Joropo es considerado el baile nacional por excelencia y existen tres tipos de Joropo según regiones con variantes de instrumentación y estilo: el Joropo Oriental, el Joropo Central y el Joropo Llanero. Solamente este último es común a Colombia y Venezuela, siendo el más difundido de todos, por su amplia discografía y radiodifusión, la abundancia de festivales y concursos que involucran a ambos países, sí como el notable auge y desarrollo que ha tenido en los últimos años en las respectivas capitales.

El Joropo consiste en un sistema de estructuras formales fijas, cristalizadas a lo largo de la historia a partir de canciones y danzas tradicionales que se erigieron en formas musicales, al ceder su espacio melódico a variantes en la letra, o al perder la letra para convertirse en formas puramente instrumentales. Es una danza ternaria cuyo lenguaje se caracteriza por la convivencia y el juego simultáneo de metros binarios y ternarios (6/8, 3/4 y 3/2), de carácter vivaz y alegre en el caso de los Golpes y más bien reposado y nostálgico en el caso de los Pasajes. Esta característica polimétrica se revela en los registros instrumentales y vocales del Joropo, por medio de polirritmias simultáneas o sucesivas, como es el caso de las tipologías rítmicas que veremos a continuación.

La búsqueda incesante y la improvisación de diferentes figuraciones del material melódico y acompañante es un rasgo esencial del Joropo. Tanto en el registro instrumental como en el vocal, podemos observar creatividad permanente de los músicos. Los copleros improvisan versos rimados sobre modelos melódicos preexistentes, contando sucesos históricos ó costumbristas, o refiriéndose a eventos y personas de la fiesta; los instrumentistas aportan a su vez variantes significativas a los patrones establecidos, desarrollando nuevos gestos en una incesante invención de sonoridades que trasciendan las fronteras de lo conocido tradicionalmente. El Joropo constituye un gran Arte de la improvisación y de la variación instrumental y vocal y se encuentra hoy en día en un momento de trascendencia histórica y continental al incorporar a su lenguaje, elementos e instrumentos de otras culturas musicales.

2. Origen, tradición y mestizajes

Sus orígenes se remontan a las músicas ibéricas del Siglo XVII y XVIII, al gran espectro del múltiple Fandango, las Folías, Peteneras, Jotas y Malagueñas andaluzas, sazonadas con la influencia de ocho siglos de dominación árabe y posteriormente transformadas en América a través del mestizaje con elementos africanos e indígenas. Música exuberante y galopante, declamada al aire libre bajo el sol abrasador del Orinoco y la vastedad infinita de sus horizontes y llanuras.

vuelta, en música arraigada en el suelo americano que dio lugar a una tradición vital y poderosa que ostenta un desarrollo musical y poético de gran virtuosismo.

3. Instrumentación y estilos. Características principales: tradición oral, aire libre, estilos regionales, desafío-contrapunteo.

Aparte del canto, esencia fundamental de esta música, la instrumentación tradicional del Joropo Llanero es el clásico trío de arpa ó bandola (considerados "instrumentos mayores"), cuatro y maracas, además del recién incorporado contrabajo o bajo eléctrico. Se destaca una manera de cantar denominada "canto recio" con un estilo fuertemente declamatorio como de grito prolongado al aire libre, utilizada en los Golpes Llaneros. En contraposición a éste, existe una forma de canto más dulce y delicado en los Pasajes, así como el canto 'a cappella' de marcado acento indígena en las Tonadas. Resulta notable la fuerza poética del canto improvisado en versos rimados entre dos o más copleros, en un duelo llamado "contrapunteo", fuente de repentismo y género desafiante generalmente entre hombres, el cual que encontramos con características similares en otros lugares de América Latina, como la región de Veracruz en México y la Costa Atlántica colombiana.

En el aspecto coreográfico, el Joropo es un baile de parejas de manos agarradas, con zapateo sobre piso de tierra usando unas sandalias de cuero llamadas "cotizas". El Joropo Central (de Venezuela), más conocido como 'Golpe Tuyero' consta de 'arpa, maraca y buche', es decir el arpa considerada como solista, en compañía de las maracas y el canto. También se ejecuta en bandola ó guitarra, caracterizándose por un estilo muy articulado casi percusivo y una tímbrica seca. El canto es de carácter nasal y frecuentemente con textos humorísticos. Suele no llevar cuatro. El Joropo Oriental (de Venezuela) se ejecuta con la mandolina ó con la bandola guayanesa de cuerdas dobles ó con la 'cuereta' (pequeño acordeón) y tiene características propias en el canto así como una rítmica más flexible entre lo ternario y lo binario en las improvisaciones, con reminiscencias del Caribe.

4. Géneros, Estructuras y formas musicales: abiertas, cerradas. Modos rítmicos. Ciclos armónicos. Ejemplos. Formas paralelas.

El Joropo se caracteriza por un sistema de estructuras cristalizadas a lo largo de la historia a partir de canciones y danzas tradicionales que se erigieron en formas musicales, sirviendo como base para variantes en la letra, o convirtiéndose en formas puramente instrumentales. Los principales géneros se denominan Golpes (danzas rápidas) y Pasajes o Tonadas (canciones lentas). Entre los Golpes más conocidos figuran el Zumba que Zumba, la Chipola, el Gabán, el Gavilán, el Pajarillo, el Seis por Derecho, los Merecures, el Seis Numerao, la Catira, la Guacharaca, la Periquera, el Nuevo Callao, el Carnaval, el San Rafael, el Quitapesares, el Carnaval, la Quirpa, entre otros, cada uno con características armónicas propias y sus combinaciones diversas en el Entreverao.

5. Evolución histórica y desarrollo actual. Nuevas vertientes estéticas.

A medida que la música del Joropo se empezó a grabar y a difundir en las ciudades, los músicos, campesinos originalmente que tocaban en una fiesta o 'parrando', se fueron dedicando a la música y empezaron a derivar poco a poco su sustento del oficio musical. Así se fue distanciando el músico campesino aficionado del músico profesional, que toca por contrato en fiestas o centros nocturnos, el músico de grabaciones, el que sostiene la "base rítmica" en los Festivales y el músico contemporáneo que se dedica a explorar innovaciones sobre la base tradicional creando o inventando nuevos lenguajes.

Este proceso marca una pauta en el desarrollo musical del Joropo, la música se aleja de sus orígenes rurales, de sus temáticas bucólicas y se convierte en música de carácter urbano, con letras de denuncia sobre realidades inmediatas, de protesta contra su proceso de desarraigo o de nostalgia de un pasado perdido. Así mismo, la definición étnica del llanero como emblema de nacionalidad o regionalismo, se ve seriamente perturbada por estas nuevas tendencias de exploración estética. El personaje heroico y valeroso que en los ejércitos de Páez desafía a los españoles, corazón y estandarte de la independencia contra el imperio español, el llanero recio, altanero, épico, lleno de orgullo de su tierra, portador de elementos regionales y costumbristas, amenaza con convertirse en un pintoresco personaje del pasado.

La vertiginosidad y la impaciencia de los tiempos modernos van marcando una huella sobre esta música telúrica ancestral y el influjo de músicas transnacionales no deja de sentirse en las nuevas actitudes que se empiezan a manifestar. La sensibilidad urbana ante tanta información y banalización comercial no es la misma que la sensibilidad campesina frente a la naturaleza. Se van desarrollando otras tendencias, de acuerdo a los criterios estéticos de los nuevos músicos y a su interacción con el medio comercial, factor determinante de la difusión y expansión actual de esta música.

Vemos aquí básicamente dos vertientes:

- La música que busca su fin comercial por encima de todo, el caso de muchos baladistas que terminan haciendo canciones melosas e insulsas, que debido a la falta de criterio generada por la política de mercadeo de muchas casas disqueras, se convierten en éxitos comerciales.
- La otra vertiente es la de la música que busca trascender sus orígenes tradicionales en una exploración estética no exenta de riesgo, pero que constituye el único filón creativo y trascendental para el desarrollo de esta música. Esta vertiente, generalmente instrumental, no tiene a veces tanto éxito comercial a nivel masivo, pero sí es fuertemente apreciada entre los músicos y considerada como verdadera vanguardia musical.

6. Ejemplos musicales[1]

Revuelta Tuyera (Fulgencio Aquino, Arpa, Venezuela)
Zumba que Zumba ('Indio' Figueredo, Arpa, Venezuela)
Bandolón de tiempos idos (Ricaurte Chirivico, Bandolón, Colombia)
Pajarillo (Yesid Benítez, Bandola, Colombia)
Pajarillo (Cheo Hurtado, Cuatro, Venezuela)
Pajarillo (Carlos Orozco, Arpa/Cheo Hurtado, Cuatro, Venezuela).

7. Criterios de notación

Después de la ejecución en vivo, de la grabación de campo ó de estudio, la transcripción es la aproximación más fiel a estos géneros de tradición oral: una suerte de radiografía de la grabación, la descripción más cercana al fenómeno sonoro escrita en un código que heredamos de la música europea.

Sobre esta partitura, podemos elaborar los análisis musicales correspondientes, establecer comparaciones con otras piezas similares, estudiar la evolución de una "misma" pieza ó género en manos y voces de diferentes intérpretes o creadores a lo largo de un período de tiempo, etc. Es importante comprender este concepto de la transcripción como el simple hecho de escribir lo que se escucha para poder luego escuchar lo que se escribe. La transcripción a partitura de estas músicas es una herramienta de conocimiento que permite ampliar y profundizar el mero goce sensorial de su percepción en vivo a través del análisis estructural de sus cristalizaciones, observando equilibrios y proporciones que determinan una estética y un estilo. Es un prisma que nos permite ver el diseño gráfico y matemático de la música.

8. Sobre la dialéctica entre el golpe corrido y el golpe de seis: tipología rítmica, armónica y estructural de los golpes llaneros

Dentro de la manifestación integral del Joropo Llanero, que incluye danza, poesía y música, se habla de la existencia de dos categorías fundamentales que son el Golpe y el Pasaje. Podemos percibir, examinando bien sea la terminología musical utilizada por los músicos llaneros, o por el análisis de las estructuras musicales, otras dos categorías que nos sirven para clasificar el Joropo. Llamaremos estas categorías 'Golpe Corrío' y 'Golpe de Seis'. Estas categorías preceden jerárquicamente, desde el punto de vista del análisis musical, la clasificación formal harto conocida en Golpe y Pasaje ya que explican fenómenos de microestructura que definen la arquitectura musical a un nivel mucho más inmediato y fundamental que la percepción de la construcción formal. Siguiendo esta lógica, dentro de la tipología rítmica que vamos a describir como del Corrío ó Corrido, debemos incluir el Pasaje, género que presenta otras características formales diferentes a los Golpes, pero que en su estructura rítmica pertenece a la familia del Corrido.

[1] Todos los ejemplos musicales se encuentran en el apendice de este volúmen.

Consideramos necesario describir ampliamente el funcionamiento de las microestructuras internas de la música llanera, para buscar una interpretación global que explique similitudes sorprendentes entre este sistema de Modos rítmicos opuestos, y otros sistemas similares, pertenecientes a la música Andina de Colombia y Venezuela. Esta visión global de parentesco entre géneros aparentemente distantes o no relacionados, sustentada en la comprensión sutil de los mecanismos internos de la microestructura musical, nos permitirá superar la barrera que la regionalización teórica ha creado entre los géneros llaneros y andinos. Resulta sorprendente que este sistema de oposición dialéctica entre dos modos rítmicos se encuentre expresado de un modo idéntico en regiones tan distantes como el Oriente de Venezuela y el Sur de Colombia. Se revela la existencia de una gran familia de géneros con un parentesco muy profundo, distribuidos a lo largo de un cinturón geográfico que comienza en la isla de Margarita y termina en el Ecuador. Es importante establecer con claridad las diferencias entre estos géneros, tanto desde el punto de vista de su estructura formal, como de su tipología rítmica. Analizaremos a continuación la oposición ó dialéctica existente entre dos Modos o Claves básicas de estructuración rítmica, los cuales se encuentran presentes en todos los Golpes y Pasajes llaneros colombianos y venezolanos.

El Golpe

Estructura armónica y rítmica:

El Golpe llanero consiste en la repetición de un ciclo armónico fijo, con clave rítmica determinada. Este ciclo armónico, que identifica a cada tipo de Golpe, consta de un número preciso de compases, múltiplo de cuatro (4, 8, 16 y 32). Dentro de esta estructura circular, hay pequeños incisos o motivos de carácter rítmico que identifican a los diferentes Golpes, así como improvisación de comentarios melódicos, desplazamientos rítmicos, juegos de timbres y frases cadenciales. Pero, como destaca Samuel Bedoya en su texto inédito sobre el Joropo, los rasgos melódicos no constituyen el factor decisivo diferenciador entre géneros del Joropo, sino la estructura armónica. El campo melódico presenta una flexibilidad que contrasta con la relativa rigidez de los planos armónico y rítmico. Es el esquema armónico inmodificable el que constituye la condición de identidad del género (*Bedoya, copia de manuscrito*).

La estratificación rítmica de los Golpes presenta el juego simultáneo entre metros binarios y ternarios. Los registros agudos del arpa ó "tiples", el cuatro y las maracas suelen mantener una acentuación en valores binarios propia del metro de 6/8, mientras el registro grave del arpa ó los repiques eventuales del cuatro y las maracas plantean el metro de 3/4 así como figuras hemiólicas que sugieren el metro de 3/2. La presencia de estas figuras en los bajos del arpa genera un exaltado efecto de polirritmia al efectuarse la compaginación de los metros de 6/8, 3/4 y 3/2, la cual hemos denominado la Pirámide Rítmica. Es pues característico de la estructura rítmica de los Golpes, la presencia de figuras hemiólicas ya sea por motivos melódicos en grupos de cuatro corcheas ó de dos corcheas más una negra, así como por figuraciones en blancas, como suele suceder en los bajos del Arpa.

ESTRUCTURA MELÓDICA:
Los Golpes pueden ser cantados ó instrumentales y existen muchísimas letras para un mismo ciclo armónico, es decir son polivalentes en el sentido literario para la creación ó improvisación de coplas. Los "contrapunteos" se efectúan siempre a tempo de Golpe, alternándose dos ó más cantadores en coplas improvisadas sobre la rima que va dictando el primero de ellos. Los Golpes preferidos para el contrapunteo son la Periquera, el Zumba que Zumba, la Guacharaca, el Seis Corrido, el San Rafael y el Pajarillo Chipoleao, forma de creación más reciente.

En la mayoría de los Golpes existe además un motivo característico denominado el "llamado", que da la pauta de entrada al canto, motivo diferente en cada Golpe. Así mismo se caracterizan los Golpes por frases armónicas contundentes en bloque homorrítmico, de carácter conclusivo para hacer los "cortes" ó cierres y efectuar transiciones ó finales. También son frecuentes los Preludios ó Introducciones musicales a la manera de una frase sorpresiva de la cual se desencadena súbitamente el Golpe en cuestión, especialmente en los de ciclo armónico corto como el Pajarillo ó el Seis por Derecho.

ASPECTO INSTRUMENTAL:
En las piezas instrumentales ó en los interludios entre secciones cantadas, los instrumentistas improvisan juegos rítmicos, percusivos o de variante tímbrica, los cuales se han convertido en una sección cada vez más importante, un verdadero capítulo de virtuosismo y protagonismo instrumental.
Notamos entre otros:
• El llamado "Bordoneo" consiste en un juego melódico de los bajos del arpa, generalmente acompañado de simples percusiones acórdicas en el registro agudo, en coincidencia con la métrica del golpe seco de las maracas y los "trancados" del cuatro.
• El "Bandoleao" es una sección donde el arpista imita el timbre de la bandola llanera (color nasal), tocando las cuerdas muy cerca del clavijero, en un juego a dos voces muy cercanas entre sí. Esta sección suele ser de gran intensidad y ardor en la ejecución, viéndose frecuentemente apoyada por respuestas rítmicas en las maracas y figuras de repique en el cuatro.

ESTRUCTURA FORMAL:
Existen Golpes unipartitos, bipartitos y tripartitos, de estructuras cortas o largas. Los Golpes unipartitos, de estructura armónica más simple, tales como el Gabán, el Pajarillo, el Seis por Derecho, el Corrido, la Guacharaca, etc., resultan más aptos para desarrollar la improvisación instrumental o vocal. Dentro de una vuelta armónica más corta, paradójicamente se pueden elaborar estructuras melódicas más largas con más soltura, tejer desarrollos sin las rígidas cláusulas de las formas más extensas. Además los ciclos cortos generan una impresión de mayor velocidad que los ciclos largos y se pueden comparar a la imagen de un trompo armónico que describe un recorrido circular, sobre el cual se pueden

expandir *ad libitum* todo un vuelo de figuraciones y texturas de duración indefinida.
Los Golpes bipartitos tales como Carnaval, Quirpa, San Rafael, Gavilán, etc., presentan un camino armónico más largo, generalmente ligado a un contenido melódico y cadencial característico, sobre el cual los músicos desarrollan también sus improvisaciones. Su estructura formal es más próxima a la del Pasaje por la alternancia y repetición de secciones. (Por ejemplo, el Carnaval tiene un ciclo de 32 compases, formado por dos partes: la primera de 8 compases que se repiten y la segunda modulante de 16 compases.)
También existen Golpes bitónicos, es decir, que armónicamente se pueden considerar con dos Tónicas, como el Seis Numerao ó por Numeración y la mayoría de los Golpes multipartitos.

Algunos Pasajes se han convertido en Golpes, a medida que su estructura armónica se ha liberado de una letra fija, quedando como esqueleto para otra letra con melodía similar ó para una versión instrumental, además de haberse encendido los tempos. Recientemente se ha creado también el llamado "Entreverao", conjunto o sucesión de Golpes encadenados en una sola pieza, alternando inclusive con partes lentas, a la manera de una suite continua como la Revuelta Tuyera, propia de la música del Joropo Central de Venezuela.

ASPECTO LITERARIO:

Los Golpes se cantan en versos octosílabos que suelen destacar el "ethos" desafiante y guerrero de los llaneros: desde lo "recio altanero", lo heroico, lo patriótico, la tradición, el amor a la tierra y las raíces, la defensa de la identidad, los elementos costumbristas o regionales como nombres de animales o de plantas características, hasta la épica bolivariana y la hermandad colombo-venezolana.

SOBRE LA EJECUCIÓN DE LOS GOLPES:

La interpretación musical de los Golpes se caracteriza por una gran fogosidad y enardecimiento, siendo inclusive frecuente la agógica en *accelerando* hacia el final de las piezas.

EL PASAJE

ESTRUCTURA FORMAL:

El Pasaje llanero, género principalmente vocal y de carácter lírico, tiene una estructura más próxima a la canción ó al "lied" europeo de construcción binaria (ABA ó AABA), caracterizándose por períodos simétricos que se repiten, en una alternancia de partes instrumentales con partes vocales, aunque también existe el pasaje sólo instrumental, derivado generalmente de la versión cantada. La forma más frecuente es la siguiente: B B (inst.) A*A* (vocal) B*B* (vocal) A A (inst.) B B (inst.) A*A* (vocal) B* B* (vocal) y Coda (a veces también duplicada). *(El asterisco * indica la parte vocal).*

ESTRUCTURA ARMÓNICA Y RÍTMICA:
La estructura armónica del Pasaje tradicional suele ser la misma, siendo característico el inicio con modulación a la Subdominante ó en el caso de Pasajes en tono menor, la modulación al relativo mayor al entrar a la sección B, la cual sirve además de Introducción. El Pasaje presenta la misma base o estructura rítmica del Golpe Corrío, a un tempo mucho más moderado.

ASPECTO MELÓDICO:
El Pasaje plantea una forma cerrada, es decir, un molde de duración fija, sin grandes sorpresas ni contrastes bruscos. El interés del Pasaje estriba en la originalidad de su melodía y la belleza del canto. En el Pasaje vocal, el arpista recoge pequeños fragmentos o motivos de la parte vocal para tejer la parte instrumental en arpegios que le van dando *ripieno* armónico a la voz. Este reparto particular del fraseo del arpa, a veces ligeramente desplazado del canto y dinamizado por un sincopéo permanente de corcheas, construye en realidad una heterofonía con la melodía del canto. Ocasionalmente el arpista introduce algunos "bordoneos" ó "variantes" en el breve interludio instrumental del pasaje.

ASPECTO LITERARIO:
Los pasajes son de carácter lírico y sentimental, de carácter más bien íntimo, nostálgico, de evocación y amor al llano o de texto romántico amoroso.

EJECUCIÓN DE LOS PASAJES:
Su carácter es generalmente mucho más tranquilo que el de los Golpes, casi soñador y debido a su marcada simetría, los eventos musicales son absolutamente previsibles. Sin embargo tanto los Golpes como los Pasajes se bailan. Antiguamente los Pasajes presentaban mayor riqueza desde el punto de vista de la libertad métrica en el canto, así como el empleo de escalas modales de color arcaico. Con el devenir de los tiempos modernos, la era discográfica y el proceso de homogeneización y estandarización de esta forma musical, se han perdido casi completamente estas variantes y se ha adoptado la forma fija que conocemos actualmente, reducida al uso exclusivo de la escala mayor en modo iónico y al modo menor melódico y armónico europeo con el canto muy métrico sobre el acompañamiento. Esto ha llevado en muchos casos a una suerte de banalización de este género, tan dominado por el ámbito comercial. Sin embargo existen Pasajes muy famosos de gran belleza y originalidad entre los cuales podemos destacar:
- "Romance en la Lejanía" de Pedro Emilio Sánchez
- "Guayabo Negro" de Ignacio "Indio" Figueredo y Germán Fleitas Beroes
- "La India María Laya", "Los Caujaritos" y "Los Diamantes" del Indio Figueredo
- "Pescador del río Apure" de José Vicente Rojas
- "Apure en un Viaje" de Genaro Prieto
- "Fiesta en Elorza" de Eneas Perdomo
- "Caballo Viejo" de Simón Díaz, etc.

LOS MODOS RÍTMICOS

Veamos ahora las diferencias entre el Golpe tipo Golpe Corrido (ó por Corrío) y el Golpe tipo Golpe de Seis, a nivel instrumental:

LA EJECUCIÓN DEL CUATRO:

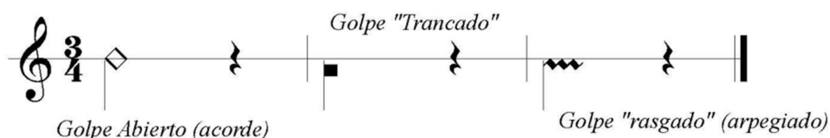
La ejecución del Cuatro sintetiza todos los elementos necesarios para dar vida a una pieza musical llanera, es decir, armonía y percusión. Tiene por lo tanto igual importancia dentro del conjunto llanero como instrumento armónico que percusivo, constituyendo con las maracas y el bajo, "la base" rítmico-armónica del Joropo. Esta pequeña guitarra de cuatro cuerdas, de origen renacentista, se afina por tres cuartas y una tercera, en la misma relación interválica que las cuatro cuerdas agudas de la guitarra, es decir La-Re-Fa#-Si, pero una cuarta más abajo que ésta y con la "prima" a una octava inferior ("cambur pintón").

El cuatro se ejecuta con la técnica del "rasgueo", es decir, todas las cuerdas se tocan simultáneamente, en un incesante vaivén de la mano en corcheas continuas en un compás de 6/8 con dos tipos de ataque, mientras la mano izquierda pisa las armonías en el mástil. Rara vez se ejecuta el cuatro "punteado", salvo en casos excepcionales de virtuosismo, como los que se están desarrollando hoy en día. El "rasgueo" de las cuerdas produce básicamente dos tipos de sonido:

a) "Abierto": que deja resonar las cuerdas libremente.
b) "Trancado": apagado, golpe seco que apaga las cuerdas.

El sonido "abierto" puede ser ejecutado en forma rápida, produciendo el acorde simultáneo de las cuerdas, o también con los dedos entreabiertos, desgranando las notas, como acorde arpegiado. El sonido "trancado" es puramente percusivo y se intercala cada dos sonidos abiertos, marcando grupos de tres corcheas en 6/8. El resultado es una puntuación rítmica
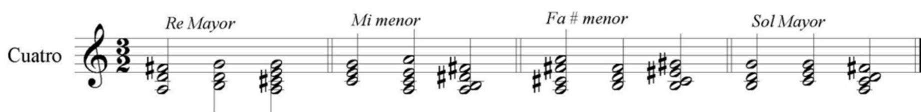
Los tres tipos de Golpe en el Cuatro



del material armónico. Es así pues como la técnica del cuatro distingue básicamente tres tipos de "golpe": (ej. 1)
La puntuación rítmica que produce el cuatro con los golpes "trancados" puede ser enriquecida de muchas maneras diferentes:

• mediante elisiones de la primera o la última corchea del compás
• mediante diferentes acentuaciones de los golpes "abiertos" ó
• mediante efectos de redoble rítmico.

Los cambios armónicos se efectúan al comienzo del compás, en algunos Golpes inclusive dos veces por compás, como en la Chipola. La configuración de los acordes, de acuerdo a las posibilidades del instrumento, se caracteriza por ser de tesitura "cerrada" o estrecha,



compacta como un bloque. Veamos a continuación una sucesión de acordes típicos en secuencia: (ej. 2)
Existen básicamente dos maneras de organizar las corcheas en el cuatro dentro del compás, de acuerdo a la ubicación del golpe "trancado" en relación al momento donde ocurre el cambio armónico, o sea el inicio del compás. Estas dos maneras corresponden a dos tipos de figuración que se pueden distinguir en los bajos del arpa y en la acentuación de las maracas.

Se producen entonces, a partir de esta repartición de los acentos y de los silencios del cuatro, en combinación con los respectivos bajos del arpa y en sincronía con las maracas, dos Modos ó Claves rítmicas básicas, que llamaremos tipo Golpe Corrido ó por Corrío y tipo Golpe de Seis. (La "Clave rítmica" está concebida como el resultado de la combinación de acentos en metro binario con metro ternario.)
Estos tipos: "Golpe Corrido ó por Corrío" y "Golpe de Seis" han sido tomados por nosotros como denominaciones genéricas de las dos configuraciones rítmicas básicas que pueden presentar los Golpes llaneros, porque estos mismos dos Golpes, el Corrío y el Seis por Derecho, ocurren en el mismo ciclo armónico (V - I - IV - V), pero con una acentuación "opuesta", en la que consiste la diferencia. Esta terminología que hemos escogido para diferenciar los dos arquetipos es bastante común en el Llano, aunque se conocen otras parejas de términos que reflejan el mismo fenómeno musical, a veces con

cierta picardía: Golpe "parao" ó "atravesao" (Seis) y "acostao" ó "por corrido" (Corrío).

El Golpe Corrido o Por Corrío

En el Golpe Corrido (ó por Corrío), la acentuación de los golpes "trancados" del cuatro y las maracas, se efectúa invariablemente sobre la tercera y última corcheas del compás, unidad que definimos a partir del inicio o cambio de armonía. Este golpe de cuatro

Golpe Corrido

Cuatro
Bajo
Acento de los bailadores

corresponde a una figura rítmica de los bajos del arpa, que también se observa en el paso de los bailadores. (ej. 3):

Clave Rítmica del Golpe Corrido

Golpes "Trancados" del Cuatro y Maracas
Bajo

maracas y con las figuraciones de los tiples del arpa, contra los bajos de la misma, se produce la siguiente "Clave rítmica": (ej. 4)
Entiéndase pues por "clave rítmica" la interacción entre el sistema de acentuación de los instrumentos y el ciclo armónico de la pieza. Esta clave constituye la base generadora de un carácter musical específico. (En otro contexto musical totalmente ajeno al que estamos analizando, como lo es la "Salsa", existe la famosa "clave", que constituye una figura rítmica, columna vertebral de la estructura de la pieza, esta "clave" tiene, por cierto dos estados 2-3 y 3-2, al derecho y "volteada").

El Golpe de Seis

otro modo. La diferencia se establece exclusivamente por la ubicación distinta del inicio armónico del compás con respecto al sistema de las acentuaciones o figuras rítmicas. (Veremos cómo en ambos casos, la "Clave rítmica" está caracterizada por un sistema polirrítmico interactivo idéntico, en relación a un punto diferente de cambio armónico). Los golpes "trancados" del cuatro y de las maracas se encuentran aquí sobre la primera y

Golpe de Seis

Golpes "Trancados"
del Cuatro y Maracas

Bajo

Acento de los bailadores

cuarta corcheas del compás, siendo por demás frecuente la elisión del primer tiempo, convertido en "trancado mudo" (acento por elisión). (ej. 5):

Es importante aclarar que cuando ocurre la elisión del primer tiempo o del último, no se interrumpe el movimiento continuo de vaivén de la mano derecha del cuatrista; el silencio se produce ejecutando el golpe "trancado" en el aire. Esta elisión es un golpe "trancado" levemente modificado. El modelo rítmico del bajo correspondiente es el que veremos a continuación. En el segundo compás del bajo, la corchea es sólo una dinamización del

Clave Rítmica del Golpe de Seis

Golpe completo
del Cuatro

Golpe del Cuatro
con elisión del
primer tiempo

Bajo

acento sobre la segunda negra en un compás de 3/4.

La "Clave rítmica" del Golpe de Seis es pues: (ej. 6)

Observamos cómo en ambos modos rítmicos, la acentuación del cuatro, junto con las maracas y el registro agudo del arpa, evidencian invariablemente un metro de 6/8, mientras que los bajos del arpa indican claramente el metro de 3/4. Más adelante veremos estas características ampliadas a una verdadera polirritmia de los planos sonoros, cuando aparece el compás de 3/2 a través de la figuración en Hemiolas. Además de la subdivisión métrica

Acentuación suplementaria del Cuatro
en coincidencia con el Bajo respectivo

Golpe Corrido
Cuatro
Bajo

Golpe de Seis
Cuatro
Bajo

que produce el cuatro en 6/8 con los golpes "trancados", observamos que realiza también una acentuación suplementaria con los golpes "abiertos", en coincidencia con la figura respectiva del bajo. (ej. 7):
De esta manera, el Cuatro Solo también condensa los metros de 6/8 y 3/4. Gracias a la dialéctica entre los golpes "trancados" y "abiertos", el Cuatro resume, así como el canto, casi todos los elementos necesarios para constituir un núcleo musical autosuficiente. Esta síntesis de elementos coloca el Cuatro en el corazón del conjunto clásico llanero, pues es en realidad el único instrumento que además de exponer los ciclos armónicos, expresa constantemente el Modo rítmico de la pieza, compaginando las acentuaciones percusivas con el ciclo armónico. Además gracias a sus cuatro cuerdas, el Cuatro puede ejecutar casi siempre acordes de cuatro notas diferentes, lo que significa una gran riqueza armónica llena de acordes con sextas, séptimas, novenas, etc. que no puede tocar el arpa diatónica.

Sin embargo, el papel del arpa es mucho más libre y creativo, con carácter solista, ya que no está siempre sujeta a ser la "base". Las armonías no están siempre expresadas de forma integral, el fraseo del arpa puede jugar con silencios, con efectos tímbricos sorpresivos, hacer "bordoneos" caprichosos, tocar motivos desplazados ó figuras en ostinato mientras la armonía del cuatro cambia y garantiza la estructura. Por eso toda la ejecución y la improvisación del arpa llanera descansan y se sustentan sobre la base rítmica y armónica que da el Cuatro.

Esta diferencia entre los dos Modos o Claves rítmicas es sumamente importante dentro de la ejecución de los Golpes llaneros. Además de introducir una variante en la serie de piezas ejecutadas en una fiesta, puede ser utilizada como medio para establecer una contienda vocal improvisada entro dos ó más cantadores alternos, como sucede en el caso del Pajarillo Chipoleao, donde observamos la transición alterna del Golpe de Pajarillo (con clave rítmica de Golpe de Seis) y la Chipola (con clave rítmica de Corrido). A propósito

podemos mencionar la musicalización que hizo José Romero Bello del glorioso poema de Alberto Arvelo Torrealba: "Florentino y el Diablo", donde se realiza un contrapunteo en Pajarillo con Chipola: Florentino canta en Chipola y el Diablo en Pajarillo.
Estas alternancias de un Modo a otro ponen de relieve un fenómeno sumamente sutil y sorprendente de la música llanera: Hemos visto que el Cuatro distingue claramente entre Golpe de Seis y Golpe Corrío. Ahora bien, si analizamos de cerca estos modos rítmicos (ambos derivados de la interacción entre los metros de 6/8 y de 3/4), podemos constatar que ambos parten del mismo módulo de interacciones rítmicas, colocado en dos puntos diferentes del compás armónico. Es decir que el inicio del compás armónico se puede ubicar en dos lugares diferentes de una cadena permanente de corcheas que pronuncian el cuatro y las maracas, acentuadas invariablemente por grupos de tres (3/8).

Superposición de los Modos Rítmicos

Golpe de Seis
Golpes "Trancados" del Cuatro y Maracas
Bajo
Golpe Corrido

armónico sucede durante el silencio que antecede las dos negras consecutivas. Veamos el esquema de los Modos rítmicos superpuestos, para comprender este desfase de las "claves rítmicas". (ej. 8):
Observamos que en ambos casos, el ritmo permanente del bajo consta de un silencio de negra seguido por dos pulsos de negra, y que el ritmo permanente de los acentos "trancados" del cuatro, consta de dos grupos de tres corcheas, es decir, dos negras con puntillo. Lo que determina un Modo ú otro es el momento del cambio armónico. Cada uno de estos Modos transmite un sentimiento musical ("afecto", "estado de ánimo") propio. El Corrido produce una sensación de estabilidad, debido a la acentuación del primer tiempo del compás en los bajos del arpa, es decir, que su peso está apoyado sobre el registro grave del conjunto llanero. Por el contrario, el Golpe de Seis resulta más fugaz, salvaje y flotante, ya que el Cuatro y los bajos del arpa omiten con frecuencia el primer tiempo del compás, generando una sensación más aérea.
Por ejemplo, el ciclo armónico de Pajarillo, ejecutado en el Modo rítmico de Corrido, se denomina Catira, y es considerado mucho más "suave" y galante que su versión en Modo rítmico tipo Golpe de Seis, o sea el Pajarillo, una de las piezas más veloces y encendidas del Folklore llanero. Cada Modo impregna de cierto carácter a un mismo ciclo armónico,

sugiriendo elaboraciones de motivos en las partes melódicas y acompañantes. Cada denominación de un Golpe llanero especifica su ciclo armónico y su Modo rítmico. Pero no todos los Golpes son ejecutados indistintamente en ambos modos. El Modo Corrido es el más frecuente en los Golpes llaneros e incluye también el Pasaje. El modo tipo Golpe de Seis se utiliza en pocas piezas, pero resultan ser las más intensas y ardientes para los

Pirámide polirrítmica del Golpe de Seis con imbricación hemiólica

momentos de mayor euforia del baile y del canto. Por último queremos mostrar la pirámide polirrítmica que se produce en el Golpe de Seis, por la imbricación hemiólica de las figuras del Llamado en los Tiples del Arpa y los bajos respectivos. (ej.9):

CONCLUSIONES: CAMBIO DE MODO

Cuando el cambio de Modo ocurre entre dos piezas diferentes, no surge ninguna clase de dificultades. Pero cuando el cambio de Modo se realiza dentro de una misma pieza, ocurre lo que el llanero llama el "volteo del ritmo". La mano derecha del cuatro sigue rasgueando grupos de tres corcheas, SIN CAMBIAR el orden de los golpes "trancados" en su alternancia continua cada dos golpes "abiertos", es decir que se mantiene una cadena permanente de corcheas agrupadas en ternas, una suerte de banda de Moebius, sobre la cual los bajos del arpa y la mano izquierda del cuatro sobre los trastes producen el momento del cambio armónico, estableciendo un nuevo punto de partida para el inicio del compás. Este efecto, de una delimitación sutil, puede pasar desapercibido para oídos neófitos, aunque se trata de uno de los fenómenos más interesantes de la música llanera. Es frecuente tanto del Golpe Corrido hacia el Golpe de Seis como viceversa. Es curioso notar, recalcando lo que hemos dicho en la introducción general, que este tipo de oscilación o dialéctica entre modos rítmicos opuestos se encuentran tanto en el Joropo Oriental venezolano como en el Bambuco Cruzado de la región andina colombiana. Este juego rítmico, posibilidad permutativa del 6/8, compartida por géneros geográficamente

distantes, señala con mucha solidez la probable existencia de un ancestro común que poseía esta versatilidad musical. Para explicar semejante cambio de acentuación a nivel teórico, o sea expresarlo en notación musical, es necesario introducir en la transcripción de la pieza un compás de 2/4 para generar el desfase armónico con respecto al orden de la figuración rítmica en el paso del Golpe de Seis al Modo Corrido, y luego más adelante, un compás de 4/4 para regresar al Golpe de Seis.

El llanero dice que este cambio se efectúa "tragándose" primero un tiempo y luego "botándolo". En el momento del cambio, el cuatrista introduce un nuevo ciclo armónico, sin cambiar ni parar el ritmo de la mano derecha, y en el caso del Pajarillo Chipoleao, permite la alternancia entre dos copleros. Este cambio de "acostao" a "parao", o viceversa, también se efectúa comúnmente en el transcurso de ciertos golpes que tienen su "pareja" en el modo opuesto. Ocurre frecuentemente un paso del Seis por Derecho al Corrío, como un breve interludio que introduce una variante en el carácter de la pieza, detalle que nos obliga a manejar nuestras clasificaciones genéricas con extrema sutileza. Para finalizar, queremos indicar que estos modos rítmicos, tal como los hemos descrito, son sólo la estructura básica del toque del Cuatro, Arpa y Maracas, a partir de la cual, los instrumentistas desarrollan infinitas variaciones de mayores dimensiones y solamente pretenden servir como guía o herramienta abstracta para la comprensión del rico y complejo material musical del Joropo.

Catálogo de Golpes y Ciclo Armónico:

- Tipo Golpe Corrido ó por Corrío:

GOLPES MONOPARTITOS:

1. Seis Corrido: (I - IV - V - I) en Mayor.

2. Pajarillo Corrido: (I - IV - V - I) en menor.

3. Catira: (I - IV - V - I) en menor, con diferencias melódicas al Pajarillo Corrido.

4. Gabán: (I - V - V - I) en menor.

5. Paloma (ó Gabana): (I - V - V - I) en Mayor.

6. Guacharaca: (I - IV - IV - I - I - V - V - I) en Mayor.

7. Nuevo Callao: (I - V - I - III7 - VI - III7 - VI - VI - V - V - I - IV - I - V - I - I).

8. Periquera: (I - I - V7 - I - I - I7 - I7 - IV - IV - IV - II7 - V - IV - I - V7 - I) en Mayor.

9. Zumba que zumba: (I - I - V7 - I - I - I7 - I7 - IV - IV - IV - II7 - V - IV - I - V7 - I) en menor.

10. Merecure:

GOLPES BIPARTITOS:

11. Gavilán: Primera Parte: I - (II - III7 - III7 - VIm) - (II - III7 - III7 - VIm) fin.
Segunda Parte: (V7 - I - I - V7 - V7 - V7 - V7 - I - I - I - I (ó IV) - V7 - V7 - V7 - V7).

12. Carnaval: Primera Parte: (III7 - III7 - VI - VI - V - II7 - V - V) y repetición (III7 - III7 - VI - VI - V - II7 - V - V7)
Segunda Parte: (I - I - V7 - V7 - V7 - V7 - I - I) - (I - I - V - V -
V - V - I - I).

13. San Rafael: Primera Parte: (II7 - II7 - V - V - II7 - II7 - V - IV - I - V - I - I) fin.
Segunda Parte: (I - V - I - I - V - V - I - I) y repet. (I - V - I - I - V - V - I - I).

14. Quirpa ó Kirpa: Primera Parte: (I - V7 - I - I - V - V - I - I)
(II - II - VIm - VIm - III7 - III7 - VIm - VIm) y repet. (II - II - VIm - VIm - III7 - III7 - VIm - VIm).

15. Quitapesares:

GOLPES TRIPARTITOS:

16. Chipola* (que presenta además una estructura rítmica diferente, más compleja):
- Primera Parte: (I - IV/V - I - IV/V - I - IV/V - I - IV/V) coda: (I7 - IV - I - V) y repet. (I7 - IV - I - V) - modula a la Dominante.
- Segunda Parte: (V - I/II -V - I/II -V - I/II -V - I/II - V) y coda: (I - V - II - I) y repet. (I - V - II - I) - modula al VI Grado menor.
- Tercera Parte: (VI - II/III - VI - II/III - VI - II/III - VI - II/III) y coda: (II - I - III7 - VI) y repet. (II - I - III7 - VI) da Capo.

OTROS GOLPES EN MODO CORRIDO MENOS FRECUENTES SON:

17. Cachicama
18. Las tres Damas
19. El Cunavichero
20. Perica
21. Cari-cari
22. Los mamonales
23. Perro de Agua
24. Galerón Barinés
25. Revueltas de Marisela
26. Los Diamantes (Pasaje con carácter de Golpe).

- TIPO GOLPE DE SEIS (SOLO MONOPARTITOS):

1. Seis por Derecho: (I - IV - V - I) en Mayor.

2. Seis Numerao: (I - I7 - IV - V7) en Mayor.

3. Pajarillo: (I - IV - V - I) en menor.

BIBLIOGRAFIA:

COLOMBIA:
-Abadía Morales, Guillermo: "Instrumentos de la música folclórica de Colombia" - Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1.981.

-Abadía Morales, Guillermo: "Compendio General del Folclor colombiano" - Instituto Colombiano de Cultura, 3a. Edición, Bogotá 1.979.

-Bermúdez, Egberto: "Los instrumentos musicales en Colombia"- Universidad Nacional de Colombia, Bogotá 1.984.

-Abadía Morales, Guillermo: "El Joropo, supervivencia hispano-morisca". Bogotá, Centro Colombo-Americano, 1983.

-Abadía Morales, Guillermo: "Música Llanera Colombiana". Bogotá, Centro Colombo-Americano, 1986.

-Abadía Morales, Guillermo: "La música y la danza en la zona llanera". Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, Telecom. (s.f.)

-Baquero Nariño, Alberto: "Joropo: Identidad Llanera: la epopeya cultural de las comunidades del Orinoco". Bogotá. Lotería de Territorios Nacionales, 1990.

-Bedoya Sánchez, Samuel: "Regiones, Músicas y Danzas campesinas". Revista "A Contratiempo". Bogotá, Centro de Documentación Musical, (s.f.) y en "Música, región y Pedagogía". Tunja. Instituto de Cultura y Bellas Artes de Boyacá I.C.B.A., 1989.

-Davidson, Harry C.: Diccionario Folklórico de Colombia. Música, Instrumentos y Danzas. Tomos I, II y III. Bogotá, Banco de la República, 1970.

-Martín Salazar, Miguel Angel: "Del Folclor Llanero". Villavicencio, Talleres de Litografía Juan XXIII, 1982.

-Montaña, Melesio: "Folclor Llanero". Villavicencio. Casa de la Cultura Jorge Eliécer Gaitán. Obra inédita. (s.f.).

-Ocampo López, Javier: "El Folclor y los bailes típicos colombianos". Manizales. Imprenta Departamental, 1981.

-Ocampo López, Javier: "Las fiestas y el Folclor en Colombia". Bogotá, El Áncora Editores, 1995.

-Piñeros Corpas, Joaquín: "Introducción al Cancionero noble de Colombia". Bogotá. Antares, 1962. Incluye 3 discos grabados con música folclórica colombiana.

-Portaccio Fontalvo, José: "Colombia y su música" . Vol. III Canciones y Fiestas Llaneras. Santafé de Bogotá, Logos Diagramación, 1994.

-Robayo Sanabria, Darío: "Ensayo sobre el arpa en los llanos de Venezuela y Colombia. El arpa en la historia" en -Revista Colombiana de Folclor. Vol.3 Nr.13. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias, Bogotá, 1993.

-Rojas Hernández, Carlos: "Proyecto de investigación de la música de los Llanos". Informe final. Bogotá. Centro de Documentación Musical, Colcultura, 1987.

-Rojas Hernández, Carlos: "Llanura, soga y corrío" en "Cantan los Alcaravanes". Bogotá. Asociación Cravo Norte, 1990.

-Romero Moreno, María Eugenia: "La Investigación Musical: hacia una visión antropológica". Bogotá. El Espectador, Magazine Dominical, Sept. 26 de 1982.

-Sabio Labay, Ricardo: "Corridos y Coplas de los Llanos Orientales de Colombia". Cali. Editorial Salesiana, 1963.

-Sossa Santos, Jorge: "El cuatro-Joropo: Transformaciones rítmico-tímbricas". Bogotá. en Revista "A Contratiempo". Centro de Documentación Musical de Colcultura. Rev. Nr.3 (s.f.).

-Tacha Niño, Isaac: "El Joropo" en Revista Colombiana de Folclor, Vol.3, Nr.13. Bogotá, 1993.

-"Textos sobre música y folklore" Vol.1 y Vol.2, Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia, 1942-66/1969-71. Bogotá, Colcultura 1978.

VENEZUELA:

-Abreu Catala, José Agustín: "La incorporación del Contrabajo o del Bajo Eléctrico a la Música Llanera y su influencia en el desarrollo de la Técnica del Arpa llanera". Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Artes, Mención Música en la Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, 1990.

-Arvelo Torrealba, Alberto: "Antología Regional: Florentino y el Diablo". 1ª Versión. Cantas. Caracas. Monte Avila Ed. (s.f.).

-Aretz, Isabel: "Manual de Folklore Venezolano". Caracas. Ediciones del Ministerio de Educación, 1957.

-Aretz, Isabel: "Panorama del folklore venezolano". La Danza. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1959.

-Aretz, Isabel: "Instrumentos musicales de Venezuela". Cumaná. Universidad de Oriente, 1967.

-Aretz, Isabel: "Historia de la Etnomusicología en América Latina" (desde la época precolombina hasta nuestros días). Caracas. Fundef-Conac-OEA, Impresos Urbina, 1991.

-Briceño Guerrero, J.M.: "La identificación americana con la Europa Segunda". Mérida. Universidad de los Andes, 1977.

-Briceño Guerrero, J.M.: "Discurso Salvaje". Caracas. Fundarte, 1980.

-Briceño Guerrero, J.M.: "Europa y América en el pensar mantuano". Caracas. Monte Avila, 1981.

-Briceño Guerrero, J.M.: “El discurso de los tres minotauros”. Caracas. Monte Avila, 1997.

-Calzavara, Alberto: “Historia de la música en Venezuela: Período Hispánico con referencias al Teatro y la Danza”. Caracas. Fundación Pampero, 1987.

-Fernaud, Alvaro: “El Golpe Larense”. Caracas, Fundef (s.f.).

-Fuentes, Cecilia y Hernández Daría: “Instrumentos musicales de Venezuela”. Caracas. Catálogo Museo Nacional de Folklore, 1980.

-Fuentes, Cecilia y Hernández Daría: “Joropo”. Caracas, Rev. Bigott Nr.10, 1987.

-García, Arturo: “Con el arpa hacia el rescate cultural”. Caracas, Rev.Bigott Nr. 5, 1983.

-Gedler, César: “Los Joroperos del Centro”. 2da. Ed. Caracas. Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (Fedupel). Asociación Cultural Joropo Central. 1996.

-Lares, Oswaldo: “Expresiones Musicales de Venezuela”. Caracas. Ediciones de la Fundación Neumann, Editorial Arte (s.f.).

-Lares, Oswaldo: “Música de Venezuela”. Caracas, 1969.

-Liscano, Juan: “Apuntes de Folklore Comparado” en Rev. Venezolana de Folklore. Caracas. Año I, Nr. 1, 1968.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: “El pasaje apureño” en Boletín del Instituto de Folklore. Caracas., II, 4: y en Clave, -Revista Musical Venezolana, I: 3, 1955.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: “Más allá del Arauca”. Caracas. El Farol XVII, 162. 1956.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: “El Valse Venezolano”. Caracas. Rev. Shell, VI, 22, 1957. (ilustrado con ejemplos musicales).

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: “Música folklórica y popular de Venezuela”. Caracas. Ediciones del Ministerio de Educación, 1963.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: “Terminología etnomusicológica”. III Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Documento Nr.2 Kingston, Jamaica, 1971.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "Elementos hispanos en la Música folklórica de Venezuela". Actas de la Reunión Internacional de estudios sobre las relaciones entre la música andaluza, la hispanoamericana y el flamenco. Madrid, 1972.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "La Música del Llanero". Köln. Alemania. Musikwissentschaftliches Institut. s.p. 1973.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "El Folklore. Estilo." Barquisimeto (Lara). I, 4. 1975.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "El Folklore en 'Peonía'". Caracas. Artesanía y Folklore de Venezuela. IV, 24: 6-8. 1979.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "Sobre el origen hispano de nuestro cuatro". en Rev. Musical de Venezuela, II, 4: Caracas, 1981.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "Canto recio". Caracas. El Nacional, 19 de Marzo de 1992.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "Del Joropo y otras cosas entrañables". Manizales, Colombia. Rev. Aleph 78, 1991.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "La música folklórica de Venezuela". Caracas. Monte Avila, 196-?.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "La música popular de Venezuela". Caracas. Ernesto Armitano, 196-?.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "La Poesía Folklórica de Venezuela". Caracas. Monte Avila, 1992.

-Ramón y Rivera, Luis Felipe: "El Joropo, Baile Nacional de Venezuela". 2da. Ed. Caracas, Ernesto Armitano Editor, 1987. (1ª Ed. Ediciones del Ministerio de Educación, 1953.)

-Reyes, Abilio: "Descripción del Baile del Joropo". Caracas, Boletín del Instituto de Folklore, Vol.3, Nr.1;7, 1958, 1960.

-Reyna, Freddy: "Método de Cuatro". Caracas, s.f.

-Salazar, Rafael: Del Joropo y sus andanzas". Caracas, Disco Club Venezolano, 1992.

OTROS PAÍSES:

-Cortázar, Augusto Raúl: "Esquema del Folklore: Conceptos y Métodos". Buenos Aires. Columbia (Colección Esquema, 41), 1965.

-Goetschius, Percy: "The larger forms of musical composition". G. Schirmer, Inc., New York, 1943.

-Mendoza, Vicente T.: "Romance y Corrido". México, 1939.

-Motte, Diether de la: "Musikalische Analyse" Textteil. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1968.

-Sachs, Curt: "Historia Universal de la Danza". Buenos Aires, 1944.

-Sachs, Curt: "Historia Universal de los instrumentos musicales". Buenos Aires. Ed. Centurión, 1947.

-Schreiner, Claus: "Musica Latina". Musikfolklore zwischen Kuba und Feuerland. Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.

-Tacchinardi, Alberto: "Rítmica Musical". Editorial Julio Korn. Buenos Aires, 1954.

-Vega, Carlos: "La música popular argentina. Fraseología". Buenos Aires, 1941.

-Vega, Carlos: "La ciencia del Folklore". Buenos Aires. Editorial Nova, 1960.

-Vega, Carlos: "El origen de las Danzas Folklóricas". Buenos Aires. Ricordi Americana, 1956.

-Vega, Carlos: "Música Sudamericana". Buenos Aires. Emecé Editores, 1946.

-Veilhan, Jean-Claude: "Les Règles de l'Interpretation Musicale à l'Epoque Baroque (XVII-XVIII s.) générales a tous les instruments". Paris. Alphonse Leduc (s.f.).